

Shuhei Hosokawa

***Salsa* ohne Grenzen.
“Orquesta de la Luz” und die Geschichte der afro-
kubanischen und lateinamerikanischen Musik
in Japan**

1. *Salsa*-Diaspora

Mit ihren wachsenden kommerziellen Möglichkeiten auf den multinationalen Märkten zieht die nicht-anglo- bzw. afroamerikanische Populärmusik (ganz brauchbar auch als “Welt-Musik” bezeichnet) breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich.

Anders als die Musikethnologen vergangener Jahrzehnte neigen die Wissenschaftler nun dazu, diese Musik nicht mehr als Produkt einer “Verfälschung” zu sehen, in der angestammte Traditionen durch westliche Zivilisationseinflüsse kontaminiert werden, sondern als Prozess eines globalisierten Verkehrs von Musikmachern und -verbrauchern und als eine technologisch vermittelte Form von Klängen und lokaler Sensibilität.

Für George Lipsitz z.B. ist das, was aus den heutigen globalen Realitäten hervorgeht, ein Weg,

eine immanente Kritik zeitgenössischer Sozialbeziehungen herzustellen, sich durch die Kanäle der kommerziellen Kultur zu arbeiten, um Affinitäten, Ähnlichkeiten und Möglichkeit der Verbündung in einer Weltbevölkerung zu beleuchten, die heute so dynamisch und beweglich sein muss wie die Kräfte des Kapitals.

Er überprüft in diesem Zusammenhang

eine Vielzahl von Praktiken innerhalb der populären Musik, um zu verstehen, wie Populärkultur in verschiedenen Ländern verschiedene Bedeutungen besitzt.¹

Unser Thema – *salsa* in Japan – ist eines der zahlreichen Beispiele dieser “Vielzahl von Praktiken”.

¹ Lipsitz (1994: 17).

Die wachsende Präsenz der "Dritten Welt" in den städtischen Zentren der "Ersten Welt" und umgekehrt die unentgeltliche Zirkulation industriell gefertigter Waren und technologisch übertragener Bilder aus der "Ersten Welt" in entlegenen Gegenden zwingen uns, die konventionelle Auffassung von kulturellem Imperialismus – das Zentrum als Herrschaftssubjekt manipuliert einseitig die Peripherie und beutet sie als unterworfenen Objekt aus – neu zu formulieren. Die autochthone Aneignung des Fremden (Westlichen) ruft eine affektive Abwehrhaltung gegen die wirtschaftliche und politische Unterdrückung hervor und betont dabei das Ethnische und das Lokale, zwei voneinander untrennbare Bestandteile kultureller Identität. Ein Kunstprodukt, wie beispielsweise eine Kassette, zirkuliert umgekehrt auf von der "Ersten Welt" beherrschten Märkten. Der internationale Erfolg "lokaler" Musik beeinflusst so auch das Musizieren in abgelegenen Dörfern. Manchmal stellt sich die Peripherie hypermoderner dar als die meisten westlichen Städte. Daher ist die Beziehung zwischen zwei (oder drei?) "Welten" so polylateral, dass einige Soziologen vorschlagen, die Theorie von den drei Welten im Sinne einer Eine-Welt-Theorie zu revidieren.² Aus diesem neuen Blickwinkel, der die Verflechtungen ganz disparater und heterogener Kulturen auf unserem Planeten hervorhebt, sollte das historisch weltweit verbreitete Phänomen des kulturellen Transfers neu bewertet werden. Vom Dorf zur Metropole, von einer Insel oder einem Kontinent zu anderen, bewegen sich die Menschen, und zwangsläufig mit ihnen ihre Musik. Innerhalb dieses Fließens von Mensch und Kultur werden die Probleme des Ethnischen und Lokalen am besten ausgeleuchtet, weil man sich bei jedem Zentimeter einer solchen Bewegung neu definieren muss, indem man für selbstverständlich gehaltene Bedingungen in Frage stellt, beispielsweise die der Aufführung, des Zuhörens, des Tanzes oder selbst solche wie den Erwerb von Tonträgern unter einheimischen Bedingungen.

In diesem intellektuellen Spannungsfeld liefert die *salsa* ein gutes Beispiel dafür, nicht allein die hybride Klangkultur zu beurteilen, sondern auch die symbolische, auf Rassenvorstellungen beruhende Bedeutung, welche die "reisenden Klänge" für die spanischsprachige Gemeinschaft in den USA und der Karibik haben. Die "Route", auf

² Vgl. Buell (1994, Kapitel 1, 4 und 5); Robertson (1992).

der die Wissenschaftler in der Regel “pilgern”, ist meist das Dreieck San Juan-Havanna-New York. Die dann folgende Route – von New York zum Rest der Welt – ist noch nie ernsthaft erforscht worden. Die Kritik an der “world music”, durch deren Vermarktung die *salsa* ihr Publikum vergrößert hat, unterlässt es nie, die folgenden Wirkungen aufzuzeigen: den sozio-ästhetischen Effekt der Tätigkeiten transnationaler Tonträgerfirmen und die Wiederholung alter Exotismen.³ Doch wenig wissen wir über die “verschiedenen Bedeutungen in verschiedenen Ländern”, die durch den Prozess der “Deterritorialisierung”⁴ hervorgerufen werden, also durch “den Verlust der ‘natürlichen’ Beziehung einer Kultur zu ihrem geographischen und sozialen Territorium”.⁵

Was geschieht, wenn die *salsa* die Sprachgrenze überschreitet? Überall tanzt das Publikum zu “Latin-Beat”, ohne sich darum zu kümmern, was die Liedtexte für das hispanische Publikum bedeuten, an das sich die Musik eigentlich richtet: Die Barthes’sche Spannung zwischen Wortbedeutung und reinem Stimmklang wird einfach unbedeutend. Die Songs vermitteln nicht mehr und nicht weniger als die “Maserung der Stimme”. Ist nach Barthes’ utopischem Schema dieses neuen Publikum nicht ideal? Es stimmt zwar, dass Exotismus und kritische Verbraucherhaltung hauptsächlich prägend sind für die nicht-hispanische Rezeption der *salsa*, aber die Reduzierung auf den weltweiten Hang zu Neuigkeiten und Marktstrategien liefert nur eine oberflächliche Annäherung an die *salsa*-Diaspora.

Wenn es um die globale Ausbreitung der Musik einer Gemeinschaft wie der *salsa* geht, kann uns nichts so beeindrucken wie das “Orquesta de la Luz” (Orchester des Lichts), eine rein japanische *salsa*-Formation. Weder ihre Erfolgsgeschichte noch die stereotype Kritik sollen uns interessieren. Wir sehen in der Gruppe ebenso ein Symptom der gegenwärtigen Wirtschaftskraft und der traditionellen Musikpraxis Japans, wie auch ein Symptom der Globalisierung lokaler Musik, eben weil wir die Verlagerung der *salsa* von einem afrokaribischen, “internationalen” und japanischen Standpunkt aus betrachten wollen. Wie die Band *salsa* gelernt hat – auf technologischem

³ Vgl. Keil (1994, Kapitel 8); *World of Music* (1993, Bd. 35, Nr. 2).

⁴ Pelinski (1995: 25-70).

⁵ García Canclini (1991: 288).

Weg – ist weniger bedeutsam als die Frage, wie der Sound der Band als Ergebnis eines solchen Lernprozesses in der japanischen Gesellschaft bewertet und verbreitet wird. Wie die japanische Kultur Imitation begünstigt, ist eine der Fragen, die hier gestellt werden sollen. Das “Orquesta de la Luz” schafft einen Raum für den gesellschaftlichen Diskurs über afrokaribische Musik, in dem geklärt werden kann, wie die Praxis der Nachahmung einerseits auf der Bedeutung von Technik und Erscheinungsform beruht, andererseits auf Identität und Ethnizität.

2. Kurze Geschichte der lateinamerikanischen Musik in Japan

Für Japaner ist es keineswegs immer etwas Neues, lateinamerikanische Musik zu spielen oder zu hören, da sie – wenigstens einige von ihnen – diese schon seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kennen. Weil es zwischen Lateinamerika und Japan keine kulturelle Direktverbindung gab, musste die Musik *via* Nordamerika und/oder Europa eingeführt werden, die mit Japan regelmäßigeren Kontakt hatten. *Tango* z.B., das erste und am stärksten etablierte der Latino-Genres in Japan, kam mit der jungen Elite ins Land, die ihn in Paris um die 1920er getanzt und gehört hatte.⁶ Die “Florida Moulin Rouge Tango Band”, ein französisches Musette-Quintett, das drei Jahre lang in den dreißiger Jahren im “Florida Ballroom”, dem bedeutendsten Ort des Gesellschaftstanzes in Tokio, auftrat, stellte eine wichtige Kraft dar, um diese eigentlich argentinische Musik mit einem Pariser Akzent zu popularisieren. Japanische Musiker lernten durch diese französische Band den *tango* zu komponieren und aufzunehmen.

Was die Choreographie betrifft, so lernten die Japaner den *tango* vor allem durch britische Lehrbücher kennen, die von der Vereinigung der Tanzlehrer benutzt wurden. Der Vorteil des britischen Stils war es, dass man ihn ohne Kontakt zu den “Eingeborenen”, d.h. Argentinern, lernen konnte, weil er formalisierter und systematischer war und seine Figuren niedergeschrieben waren, im Gegensatz zum argentinischen (und französischen) Stil, der informelles und spontanes Tanzen höher schätzte. Die Lehrer lasen die englischen Bücher und Magazine, um die beschriebene Choreographie lehren zu können, und sie rieten ihren

⁶ Vgl. Hosokawa (1995: 289-323).

Schülern, nicht zu improvisieren und sich so sinnlich zu bewegen, wie es in Frankreich der Fall war. Sinnlichkeit war etwas Vulgäres für sie. Darüber hinaus stellten die Ballsäle damals so genannte “taxi dancers” ein, professionelle Tänzerinnen, die männliche Besucher begleiteten, da Frauen traditionellerweise beim Tanz mit Männern kein Paar bildeten. Männer und ihre weibliche Begleitung (auch Ehefrauen) gingen nur selten gemeinsam zum Tanzen aus. Nur professionellen Damen war es erlaubt, Männer zu haben, mit denen sie tanzten. So führte in Japan der Unterschied in den Erziehungsstilen zu unterschiedlichen Tanzweisen, Spiel- und Hörgewohnheiten im Hinblick auf den *tango*. Neben den Live-Aufführungen und den Aufnahmen leistete auch Hollywood seinen Beitrag, die Bekanntschaft mit dem *tango* zu prägen, ebenso wie das Stereotyp des *tango* als einer leidenschaftlichen, sinnlichen und extravaganten Tanz- und Musikform.⁷

Was die karibische Musik betrifft, war die *rumba* der erste Stil, der in Japan um 1935 herum eingeführt wurde. Sie hat drei grundlegende Aspekte mit dem *tango* gemeinsam: Exotismus, Erotismus und Anglizismus. Es ist daher wichtig, zu beachten, dass die Japaner aus britischen Quellen die westlichen Stereotype über das Afrokaribische in seiner scheinbar unberührten Form empfangen: “leidenschaftlich”, “primitiv”, aber “gutmütig”. Die Klänge reisen niemals allein, sie übermitteln auch Symbole, die dafür geeignet sind, dem Wissen des neuen Ortes entsprechend umgeformt zu werden. Dieses lokale Wissenssystem aber ist mit dem weltweiten Wissenssystem untrennbar verbunden und ihm gegenüber sehr sensitiv, weil alles Wissen, wie Michel Foucault wiederholt untersucht hat, zu einer Form der Machtbeziehungen gehört, die ständigen Schwankungen unterliegt. Japans Wissen über die afrokubanische Musik wird gewöhnlich durch den allmächtigen westlichen Gitterrost gefiltert. Aber das heißt nicht immer, dass die Japaner diese Musik auf die gleiche Weise wie Europäer übernehmen: Japan hat keine direkten Berührungspunkte mit der Karibik. Der Kontakt ist daher in jedem Fall vermittelt. Wissen ist offensichtlich ein machtvoll System, die beiden weit auseinanderliegenden Kulturen zu verbinden, die japanische und die afrokaribische.

1937 unterzeichnete ein kubanisches Quintett mit dem “Florida Ballroom” einen Vertrag, zum ersten Mal karibische Musik in Japan

⁷ Vgl. Savigliano (1995, Kapitel 5); Hosokawa (1995).

zu spielen. Das Quintett nannte sich die “Florida National Rumba Band”. Aber die Mehrheit des Publikums nahm die Polyrhythmik, die für die *rumba* charakteristisch ist, nur als chaotisch wahr und fand es schwierig, danach zu tanzen. Was die Leute in Verlegenheit brachte, war der Rhythmuswechsel von *son* zu *montuno* in einem und demselben Stück, weil dies in den britischen Büchern nicht beschrieben war. Die Musiker klagten auch darüber, dass sie, weil die Tänzer mit dem schnellen Rhythmus nicht Schritt halten konnten, gezwungen waren, die Stücke in einem unpassend langsamen Tempo zu spielen. Sie konnten nicht die britische Version der *rumba* spielen, die einzige, die Japaner tanzen konnten.

Das Publikum tanzte selten und vielleicht auch nur widerstrebend zu kubanischem Beat, aber Kritikerinterviews mit japanischen Musikern, *tango*-Spielern und Veranstaltern zeigen, wie sehr diese Professionellen daran interessiert waren, etwas über die Musik in der Szene zu erfahren.⁸ Es wurde z.B. gefragt, wo Don Azpiaú – der *Bandleader*, der “El Manisero” bekannt gemacht hatte – oder Ernesto Lecuona damals spielten, was der Unterschied zwischen *rumba* und *bolero* und welche Instrumentierung in Kuba üblich war. Japanische Fans waren relativ gut informiert und “belesen”, was ausländische Musik wie die *rumba* betraf, die sie ja nur von Aufnahmen und aus Zeitschriften kannten. Dieser Typus der vermittelten Begegnung ist eine der Besonderheiten der japanischen Kulturgeschichte seit dem achten Jahrhundert, als die Regierung regelmäßig eine Gruppe von kulturellen Gesandten nach China schickte, die dann etliche Kunstgegenstände importierten sowie Kenntnisse aus der Technologie, Philosophie, Architektur, Politik, Kunst, Literatur usw. Aber nur sehr wenige Japaner hatten in Wirklichkeit Kontakt mit Chinesen: Das gigantische Kaiserreich konnte also ohne physische Begegnungen in die eigene Vorstellungswelt eindringen.

Die geographische Insellage begünstigte die selektive Aneignung, welche die Bildung einer nationalen japanischen Identität ausmachte. Genauso verhält es sich mit den Kontakten zum Westen. Da Japan eine der wenigen Nationen ist, die ihre politische Souveränität im Prozess der Modernisierung nicht verloren hat, hat die Kolonisationsmacht des “Westens” die kulturelle Identität der Japaner kaum je ge-

⁸ Vgl. Zeitschrift *Dance to Ongaku* (Dance and Music), November 1937.

fährdet. Infolge der selektiven Kontakte existiert der “Westen” fast nur als imaginäre Konstruktion, die dazu dient, ein Gegenstück zur japanischen Selbstdefinition zu schaffen, in der gleichen Weise, wie “der Orient” dies für die Menschen im Westen darstellt.⁹ Offensichtliche Verwestlichung und eine konstante Aneignung fremder Elemente ergänzen einander.

Japaner kennen karibische Musik, so wie “Westler” sie kennen, und fragen nicht viel nach dem Selbstverständnis der Musik. Eine Frage in einem Interview mit den kubanischen Musikern enthüllt die falsche Auffassung von der *rumba* in ihrer Verwechslung mit mexikanischen Liedern wie “Amapola” und “La Cucaracha”, zwei der bekanntesten *Latin-Songs* im Vorkriegs-Japan (es gibt eine Reihe von Aufnahmen der Lieder mit japanischen Sängern auf Japanisch in den 1930ern). Der Antwort eines der Musiker zufolge werden diese Lieder “von der amerikanischen Film- und Phonographen-Gesellschaft fälschlicherweise als kubanisch dargestellt”. Für uns von Bedeutung ist nicht die Frage, ob diese Feststellung selbst richtig ist oder nicht, sondern die Tatsache, dass das Latino-Bild, das Mexiko nicht deutlich von Kuba unterschied, außerhalb der lateinamerikanischen Länder erfunden (am wirkungsvollsten von der amerikanischen Unterhaltungsindustrie) und dann auf der ganzen Welt verbreitet wurde. So wie der “Orientalismus” Japan und China in einen Topf wirft, vermischt der “Latinismus” alle Vorstellungen und nicht zusammenhängenden Elemente, die dem gesamten Raum “südlich der Grenze” – d.h. Lateinamerika – zugeschrieben werden.

Im Gegensatz zur “Florida Moulin Rouge Tango Band”, die länger als drei Jahre im “Florida-Ballroom” auftrat und mehr als ein Dutzend Stücke mit oder ohne japanische Sänger aufnahm, wurde die “Florida National Rumba Band” nur für ein paar Monate im gleichen Klub engagiert, und sie nahm nur eine einzige Platte in Japan auf. Es gibt ungefähr vierzig Stücke mit *tango*- und *habanera*-Rhythmen, die von Japanern vor dem Krieg komponiert wurden, wogegen nur sechs mit der *rumba* in Zusammenhang stehende Stücke bekannt sind. Keines von ihnen hatte kommerziellen Erfolg, und sie benutzten auch nicht das rhythmische Muster der *clave*. Zum Beispiel wird in “Cuban Moon” (Cuba no Tsuki), das von Ryoichi Hattori komponiert wurde,

⁹ Vgl. Gluck (1985).

in Wirklichkeit ein *habanera*-ähnlicher Rhythmus sowie Mandolinen und Kastagnetten verwendet, und das Ergebnis klingt daher stark spanisch. Man kann den scharfen Kontrast in der Popularität und den grundsätzlichen Unterschied in der Verstehensweise von *tango* und *rumba* in Japan nicht bestreiten.

Während des Zweiten Weltkrieges war ausländische Populärmusik strikt verboten. Lateinamerikanische Musik lebte in den 1950ern wieder auf: *tango* mit Ranko Fujisawa und seinem "Orquesta Tipica Tokyo", *rumba* mit den "Tokyo Cuban Boys". Als der globale *mambo*-Boom auch Japan erreichte, besuchten Perez Prado und Xavier Cugat das Land – mit sensationellem Erfolg. Für die Vorgeschichte der *salsa* in Japan ist die 1962er Tour von "Machito and his Orchestra" (mit Mario Bauzá) so erwähnenswert, weil japanische Fans der *Latin*-Musik zum ersten Mal eine der aufregendsten afrokubanischen Bands hören konnten. Man sagt, dass "Machito" die japanischen *mambo*-Orchester, die wenig *groove* hatten, "latinisiert" hat. Seit den 1960ern tourte das Trio "Los Panchos" beinahe jährlich durch Japan, so dass ihre süßen und innigen Melodien sowie der Klang der *requinto*-Gitarre und der *maracas* in die *Mainstream*-Populärmusik eindrang (*kayôkyoku*). Eine ganze Reihe von *Hits* dieses Jahrzehnts hatte eine *Latin*-Färbung im Stile von "Los Panchos" oder einen *tango*-Rhythmus. Der karibische Beat von *mambo*, *cha-cha-chá*, Calypso und *rumba* wurde selten vom *Mainstream* aufgenommen. Bemerkenswerte Ausnahmen sind Hibari Misora's "Omatsuri mambo" (Festival Mambo), Michiko Hamamura's Version von "Banana Boat" und ein Kinderlied: "Omocha na *cha-cha-cha*" (Spielzeug-*cha-ha-chá*).

Es ist schwierig, in Kürze die Frage zu beantworten, warum die karibischen Rhythmen in der populären Musik Japans stets nur eine Randstellung innehatten und noch immer haben, im Gegensatz zu dem erfolgreichen Eindringen von *tango* und *bolero*. Die Hauptursache der Marginalisierung karibischer Musik in Japan ist – das ist meine Hypothese – die rhythmische Inkompatibilität der Kulturen. Wie oben schon festgestellt, ist die polyrhythmische Textur als das Organisationsprinzip aller afrokaribischen Musik der japanischen Tradition absolut fremd, wie sie ja auch weit entfernt ist von der westlichen klassischen Musik, die die Japaner seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch ihre Erziehung übernommen haben. Da japanische Volksmusik vor dem Kontakt mit dem Westen als Grundlage entweder einen

zweischlägigen Rhythmus hatte (z.B. das festliche *taiko*-Trommel-Ensemble) oder einen fließenden (a-metrischen) Rhythmus (z.B. *shamisen*-Lied-Genres, der melismatische Gesangsstil im *min'yô*, "Volkslied"), klang das synkopierte Ineinandergreifen verschiedener Perkussionsklänge für den Durchschnittshörer chaotisch.

In der afrokaribischen Musik ist die Dominanz der Perkussion über Melodie, Harmonik und Liedtext fast absolut, und der Klang ist untrennbar verbunden mit körperlicher Bewegung, egal ob getanzt wird oder nicht. Weder der amerikanische Jazz noch der *tango* oder der *bolero* haben eine solche rhythmische Wirkung, wie sie die afrokaribische Musik an den Tag legt. Ich will damit nicht sagen, dass japanische Musik keinen rhythmischen Beat hat, sondern dass sie eine Art von *groove* wiedergibt, der mit der afrokaribischen Musik nicht vereinbar ist. Die Arbeitsdefinition von *groove* soll eine Kristallisation von teilnehmender zeitlicher Erfahrung sein, die intuitiv vom Körper wahrgenommen wird,¹⁰ und es besteht Unvereinbarkeit, wenn die Organisationsprinzipien der fraglichen *grooves* nichts miteinander gemeinsam haben. Festliche Perkussion basiert in Japan im Allgemeinen nur auf binären Strukturen, wohingegen *rumba* und die von ihr abgeleiteten Stile auf der Kombination von binären und ternären Strukturen beruhen. Hinsichtlich der Körperbewegungen sind Fersen und schwingende Hände die Achse des *taiko groove*, während Zehen und rotierende Hüften die des *clave beat* sind.

Ein weiterer Faktor, der berücksichtigt werden muss, wenn es um die Marginalisierung von karibischer Musik geht, ist der Ausschluss von Perkussionsmusik aus der alltäglichen Musik auf der Bühne und in Radio und Fernsehen. Mit anderen Worten: Der perkussionsgestützte Klang beschränkt sich auf Folk-Festivals und wird ferngehalten vom *Mainstream*, der gewöhnlich gekennzeichnet ist durch Sologeesang, langsames und mittleres Tempo, sentimentale Texte und Gitarren- und/oder Orchesterbegleitung. Trotz dreier Jahrzehnte konstanten Einflusses des Rock und der amerikanischen Pop-Musik (heute auch von *Rhythm & Blues* und Rap-Musik) auf den Rhythmus, die Instrumentation und die Melodien des *kayôkyoku*, ist es immer noch schwer, den karibischen Perkussions-Sound mit seinen langen Wiederholungsteilen (*montuno* z.B.) an japanische Konzepte von Populärmusik an-

¹⁰ Vgl. Keil (1994, Kapitel 4).

zupassen. *Tango* und *bolero* dagegen sind verhältnismäßig leicht zugänglich für das durchschnittliche japanische Musikempfinden, und zwar wegen ihres langsameren Tempos, ihrer weniger perkussionslastigen Instrumentierung und ihres iberischen, also europäischen Erbes in der Melodiegestaltung. Neben diesen musikalischen Bedingungen müssen jedoch auch die sozialen in Betracht gezogen werden, wenn wir die Marginalisierung der karibischen Musik verstehen wollen, wie ich später noch darlegen werde.

3. *Salsa* als Nische

Wie bisher erklärt, hat Japan gewöhnlich lateinamerikanische Musik auf dem Weg über den Westen empfangen: Wenn ein Genre dort in Mode war, war es auch hier in Mode – mit einer gewissen Zeitverzögerung. Allgemein ausgedrückt: Die Geschichte der lateinamerikanischen Musik in der angloamerikanischen Gesellschaft verläuft parallel zu der in Japan.¹¹ Mit Ausbreitung der elektronischen Melodien und des Massentransports schrumpft die Zeitverzögerung. Auch das Wachstum der japanischen Musikindustrie trägt zur Veröffentlichung zahlreicher lateinamerikanischer Alben bei.

1976, ein paar Jahre, nachdem die *salsa* von den neugierigen “weißen” Medien wahrgenommen wurde, tourten die “Fania All Stars” mit Johnny Pacheco, Ismail Miranda, Luis “Perico” Ortiz, Wille Colón, Bobby Valentin, Cheo Feliciano, Luiz Cahn, Mongo Santamaría und anderen durch Japan. Sie riefen bei dem jungen Publikum einen nie da gewesenen Beifall hervor. Das bedeutet, dass dieses Publikum genug über die Musiker und ihre Musik wusste. Das Publikum bestand nicht nur aus den alten Fans der *Latin*-Musik, sondern auch aus einer neuen, jüngeren Zuhörerschaft, die sich gelangweilt von Rock, Jazz und Funk abwandten. Einige vom Jazz kommende Musiker, von denen der bedeutendste Naoya Matsuoka war, kamen etwa zur gleichen Zeit zur *salsa*.

Gegen Ende der siebziger Jahre wurden zwei “Pioniergruppen” der *salsa*-Szene Tokios gegründet: “Orquesta del Sol” und “Orquesta 246”. Gewöhnlich spielten sie in kleinen Klubs, die sich auf Jazz, New Wave, Blues etc. spezialisiert hatten. Der größte Teil des

¹¹ Vgl. Roberts (1979).

Publikums war sozusagen Kenner lateinamerikanischer Musik. Die Vielfalt und Menge der in Japan verbreiteten *salsa*-Alben stieg nach dem Erfolg von "Fania" an. Es gibt zwei Monatsmagazine – *Music Magazine* und *Chûnanbei Ongaku* ("zentral- und südamerikanische Musik", später umbenannt in *Latina*) – die regelmäßig neue Aufnahmen mit aktuellen Informationen über die betreffenden Künstler herausbringen. Es gehört zu den Ritualen lateinamerikanischer Künstler, die Japan besuchen, ein Interview mit diesen Magazinen zu machen, deren Einfluss insbesondere auch außerhalb der großen Städte spürbar ist, wo sonst Informationen über die "unbedeutenderen" Genres kaum erhältlich sind.

1984 begann dann die Geschichte des "Orquesta de la Luz", als sich eine Reihe von *aficionados* in Tokio zusammen taten. Jeder von ihnen hatte zuvor Rock oder afroamerikanische Musik gespielt oder gesungen und war von der afrokaribischen Musik durch importierte Aufnahmen oder Live-Auftritte des "Orquesta del Sol" fasziniert worden. In den späten achtziger Jahren traten sie regelmäßig in kleinen Klubs in der Hauptstadt auf. 1987 beeindruckten ihre Auftritte selbst Tito Puente, als dieser in Japan tourte. Im folgenden Jahr ging die Frontsängerin Nora für einige Monate nach New York, um *salsa* zu lernen und in Kontakt mit der hispanischen Musikszene zu kommen. 1989 besuchte die ganze Gruppe New York (auf eigene Rechnung) und wurde von Richie Bouilla "entdeckt", einem gewitzten Vertragsagenten, und von Ralph Mercado, dem Besitzer des RMM-Labels, einer großen Vertriebsgesellschaft für Lateinamerika. Die wirkliche Erfolgsgeschichte beginnt 1990 mit ihren Auftritten im "Village Gate", im "Palladium" und beim "15. Salsa Festival" in der Meadowlands Arena (New Jersey), gemeinsam mit den "Fania All Stars" und der gleichzeitigen Veröffentlichung ihres Debüt-Albums "Salsa caliente del Japón" (Heiße *salsa* aus Japan), das elf Wochen lang die *Billboard-Tropical-Charts* anführte und schon bald mit Platin ausgezeichnet wurde. In der Folgezeit hat die Gruppe ausgiebige Tourneen durch die USA, Kolumbien, Venezuela, Puerto Rico, Großbritannien, Frankreich, die Niederlande und Spanien unternommen, sowie fünf Alben und ein Video von einem Konzert im Madison Square Garden veröffentlicht. 1993 erhielten sie gar den Friedenspreis der Vereinten Nationen.

Eine derartig brillante internationale Karriere findet natürlich auch in Japan ihr Echo, wo die *salsa* zuvor wenig gesellschaftliche Anerkennung gefunden hatte. Besser gesagt: Es ist eher der von den Massenmedien verbreitete internationale Ruf als die Musik selbst, der die Band in Japan berühmt machte. "Sie sind internationale Stars, bevor wir es bemerken", heißt es in einem CD-*Booklet*. Seit 1992 wird jährlich das "Japan Salsa Festival" durchgeführt. Es präsentiert neue japanische *salsa*-Bands wie auch lateinamerikanische Künstler. Bis 1997 spielte das "Orquesta de la Luz" jeweils mit den anderen Musikern des Festivals das Abschlusskonzert. In jenem Jahr löste sich die Gruppe auf, heute machen die Ex-Mitglieder Solokarrieren oder spielen in eigenen Jazz-, Rock- und anderen Formationen.

4. Der Musikmarkt

Man kann den japanischen Musikmarkt grob in drei Schichten gliedern. Im Zentrum findet man den *Mainstream*-Markt, mit *kayôkyoku*, *enka* (Genre der romantischen Ballade), japanischen Pop und Rock. Japanischer Rock und Pop vermischen ganz enthusiastisch und synkretistisch britischen Beat und anglo- und afroamerikanische Stilrichtungen, die am Rande des *Mainstream* angesiedelt sind. Schallplattenhandel, Radio und Fernsehen befassen sich hauptsächlich mit japanischer oder mit britischer und amerikanischer Populärmusik. Die Fans sind vermutlich wegen der musikalischen Ähnlichkeiten an beiden Feldern interessiert. Am äußeren Rand dieses Marktes findet man kleine Nischen mit allen Arten von Musik, wie z.B. amerikanischer experimenteller Musik, französischem Vorkriegschanson, Filmmusik, hawaiianischer Musik, deutschem Tango, Country und Western, Flamenco, asiatischem Pop, indischer Musik, Klezmer, keltischem Folk, islamischem Gesang, afrikanischem Pop und *salsa*. Einige Bereiche sind größer (Jazz, Blues, westliche Klassik), andere kleiner (indonesischer Gamelan, Cajun). In vielen dieser Genres sind die Japaner nicht nur Zuhörer, sondern sie spielen sie auch selbst, als Profis oder auf Amateurbasis. Man findet in Japan in jedem Genre und Stil ausländischer Musik nicht nur Hörer sondern auch Ausübende. In der Regel handelt es sich um Angehörige der Mittel- oder der oberen Mittelklasse mit Universitätsabschluss, die dem *Mainstream*-Musikmarkt gleichgültig gegenüberstehen. Doch nur selten arbeiten Musiker aus

verschiedenen Nischen zusammen, um einen neuen Sound hervorzu-
bringen. Sie sind eben auch voneinander abgeschnitten.

Der *world music*-Boom, der Mitte der achtziger Jahre offensichtlich aus dem Westen kam, hat solche schon vorher existierenden Mini-Nischen sowohl weiter fragmentiert als auch integriert. Nun öffnete auch die Zeitschrift *Latina*, die sich zuvor ausschließlich mit "zentral- und südamerikanischer Musik" befasste, ihre Türen für afrikanische und asiatische Popmusik, und viele junge Kritiker und Journalisten fördern den Gedanken, die Ohren für viele Musikrichtungen zu öffnen und den altmodischen puristischen Eifer durch eine multikulturelle Sensibilität zu ersetzen. Trotz dieses Wechsels im Geschmack aber sperrt sich der *Mainstream* gegen die Einverleibung der *salsa*. Diese karibische Musik bleibt eine von vielen kleinen Nischen, die hauptsächlich von den Puristen des japanischen Musikmarkts bewohnt werden.

Die feine Gliederung der Musikproduktion und des Musikkonsums resultiert nicht allein aus zeitgenössischen Geschmacksstrukturen und Werbestrategien. Man kann sie ähnlich schon im populären Genre der *shamisen*-Vokal-Musik des 18. und 19. Jahrhunderts finden, wo verschiedene "Schulen" mit – für den Außenseiter – sehr geringen Unterschieden ohne Kommunikation untereinander parallel bestanden. War eine Schule einmal etabliert, wurde ihre Authentizität weitervererbt durch ein rigides Aufführungssystem und vollendet durch eine mechanische Lernweise; dann wurde die menschliche und musikalische Verbindung zu anderen Schulen abgeschnitten, und die Schule kapselte sich ab, ohne sich mit anderen zu vermischen. Dies steigerte den Hang zu Purismus, Orthodoxie und Exklusivität. Diese strikte Gliederung dürfte ein hervorstechendes Merkmal der japanischen Musikgeschichte sein: die friedliche, aber deutlich von einander getrennte Existenz von im 7. Jahrhundert aus China und Korea importierter Hofmusik (*gagaku*), des epischen Lied-Genres des 11. und 12. Jahrhunderts, der Musik des *noh*-Theaters aus dem 15. Jahrhundert oder des *kabuki*-Theaters des 17. Jahrhunderts sowie europäischer klassischer Musik des 19. Jahrhunderts.

Dieses Prinzip der strikten Gliederung wird man in der Praxis der lateinamerikanischen Musik kaum finden. Ungeachtet regionaler und sozialer Differenzierung tendiert jede disparate Musik dazu, "kubaniert", "brasilianisiert" oder "dominikanisiert" zu werden. Das Zu-

sammenspiel von Folk und klassischer europäischer Musik, ländlicher und städtischer Musik sowie einheimischen und ausländischen Genres lässt einen Klang entstehen, der für jede Insel und jede Kultur ganz spezifisch ist. Dies geschieht auf der Basis eines gemeinsamen Nenners, der die gemeinsame Geschichte der Kolonisation andeutet. *Salsa* in Japan ist isoliert, nicht nur von anderer populärer Musik, sondern auch von *salsa* in der Karibik.

Was den "Orquesta de la Luz"-Musikern zu internationalem Ruhm verholfen hat, ist nicht nur ihre Leidenschaft für ihre Musik, sondern auch ihr musikalisches Können und ihre Professionalität. Dass die ganze japanische Gesellschaft praktisch keine Differenzierung hinsichtlich vermeintlicher "Rassen" kennt, ist einer der Hauptgründe dafür, dass angehende Musiker ihre Ziele hoch stecken können ohne jede rassische/ethnische Konkurrenz. Das hat den Effekt, dass die Musiker mit der größten Begeisterung auch Profis werden können. Dies erklärt auch, warum eine ziemlich hohe Zahl von Amateur- und Profimusikern in den kleinen Nischen existiert. Die Möglichkeit, sich der Musik als *Full-Time-Job* zu widmen, fördert sicher auch die technische Meisterschaft und das musikalische Können. Für das Authentizitätsbewusstsein des japanischen Publikums ist es weniger wichtig, wer spielt, als was gespielt wird.

Niemand fragt sich, warum ein Chinese Tschaikowski geigt, ein Pole Bebop "swingt" oder ein Brasilianer bei Heavy Metal explodiert. Universalisierte, "internationale" Genres überschreiten die ethnischen und geographischen Grenzen, ohne danach zu fragen, für wen und von wem welche Musik gespielt wird. Der Blues z.B., der ehemals ausschließlich als afroamerikanisches Kulturerbe betrachtet wurde, hat sich schrittweise für weiße (dann auch japanische) Musiker geöffnet. Er ist, trotz aller Klagen über Ausbeutung von schwarzer Seite "de-lokalisiert" und "de-ethnisiert" worden.

Salsa war so exklusiv mit afrohispanoamerikanischer Erfahrung verbunden, dass sie sich für Außenstehende nur selten zum Nachspielen anbot. "Orquesta de la Luz" war nicht die erste Gruppe, die die ethnische und geographische Grenzlinie der *salsa* in Frage stellte, aber sie war die erste, der es gelang, diese Grenze nachhaltig niederzureißen. Das Dramatische daran wurde zweifellos noch ausgeschmückt durch die szenische Regie des Weltmusik-Booms. Obwohl das "Orquesta de la Luz" im Jahre 1984 entstand, kurz bevor der Boom Japan

überwältigte, wurde sein internationaler Ruhm sicherlich durch das neu entstehende nicht-hispanische Publikum gesteigert. Ich meine nicht, dass dieses Publikum so bedeutsam für den Tonträger-Verkauf war: Das Entscheidende war, dass in dem Augenblick, als die *salsa* kommerziell in den Weltmarkt integriert und „de-ethnisiert“ wurde, das „Orquesta de la Luz“ mit seinen Platin-Alben groß hervortrat. Die Nachrichten über den Weltmusik-Boom ließen die Hispanoamerikaner erkennen, dass die *salsa* von den Europäern akzeptiert wurde, und das rechtzeitige Erscheinen des „Orquesta de la Luz“ verstärkte ihre Überzeugung, dass die *salsa* die andere Erdhälfte erreicht hatte. Die Akzeptanz der *salsa* durch die Weißen scheint mir untrennbar verbunden mit dem Erfolg des „Orquesta de la Luz“ innerhalb und außerhalb der hispanischen Welt.¹²

Es gab für das „Orquesta de la Luz“ keinen anderen Grund, *salsa* zu spielen, als den „gusto“ (die Lust dazu). Das „Orquesta de la Luz“ ist professionell geworden ohne die Rassenkonflikte, die alle karibischen Musiker erfahren mussten,¹³ und ohne „das Gefühl der Marginalität und des Streits“, wie Lipsitz bemerkt. Ihnen war es möglich, ihre Lieblingsmusik auszuwählen, ohne den sozialen Aspekt der Musik und ihre rassischen Bedingungen berücksichtigen zu müssen. Die *salsa* ist de-ethnisiert und de-lokalisiert, weil ihr Klang gar keine wirkliche Vorstellung von ethnischer oder lokaler Besonderheit hervorruft. In gleicher Weise kann das *barrio* – der überwiegend von Lateinamerikanern bewohnte Teil New Yorks – japanische Autos und Fernsehgeräte kaufen, aber gleichzeitig unendlich weit entfernt von der japanischen Lebensrealität bleiben. Für einen Latino wäre eine nur aus US-Amerikanern bestehende *salsa*-Band weniger erstaunlich, jedoch bedrohlicher erschienen als das „Orquesta de la Luz“, dessen Musiker sich wahrscheinlich geweigert hätten, auf japanisch zu singen wie das „Orquesta del Sol“ und japanische Stücke in *salsa-Arrangements* zu spielen (mit Ausnahme von „I am a Piano“ von ihrem zwei-

¹² Patria Roman Velásquez (1955: 288) merkt an, dass die europäische Akzeptanz der *salsa* den gesellschaftlichen Blick auf die *salsa* in Puerto Rico verändert hat, wo heute die Diskotheken (für die Mittel- und die Oberschicht), die sie anfangs wegen ihrer Verbindung mit einer niederen gesellschaftlichen Schicht abgelehnt hatte, die *salsa blanca* („weiße *salsa*“) begrüßen. „Orquesta de la Luz“ spielte sicherlich „weiße *salsa*“, einen Stil, den das Publikum akzeptieren konnte.

¹³ Vgl. Pacini Hernández (1993: 57ff.).

ten Album “Salsa no tiene frontera”). Ihre Originalstücke haben überhaupt keine japanische Assoziation. Aber hätte ihnen das internationale Publikum, Latino oder nicht, applaudiert, wenn sie Sojasoße auf die *salsa* geschüttet hätten? Japanische *salsa* kann es ebenso gut geben wie japanischen *tango*. Doch ist es zweifelhaft, ob der Weltmarkt sie so enthusiastisch aufnehmen würde wie die authentische *salsa*, die von exotischen Künstlern gespielt wird. Japanische *salsa* wird auf dem einheimischen Markt gekauft wie zuvor schon der japanische *tango* (“Chica Boon” z.B., eine japanische Frauen-*salsa*-Band, singt auf Japanisch, aber die Lieder haben musikalisch wenig mit Japan zu tun). Dieser Typus von “asymmetrischen Machtverhältnissen” (J. Mason) – ich darf hinzufügen “asymmetrischen ästhetischen Verhältnissen” – begünstigt japanische Künstler nicht, die ausländische Musik im (westlichen) Ausland vortragen. Wenn sie ins Ausland reisen, sind sie nur allzu deutlich als Japaner zu erkennen, was natürlich im Inland keine Rolle spielt. Mit der bemerkenswerten Ausnahme eines Glücksfalls im Jahre 1963, nämlich “Sukiyaki” (“Yellow Magic Orchestra”), ein sich selbst “orientalisierendes” Trio und seinem Mitglied Ryūichi Sakamoto, einem weltoffenen Orientalisten, haben japanische Populärmusiker noch nie internationalen Beifall für ihre einheimische Musik erhalten.¹⁴

Ich sage nicht, dass es japanische *salsa* gar nicht oder nur als Fälschung gibt, aber sie wird auf enorme Hindernisse stoßen, wenn sie außerhalb des Landes vermarktet wird. Denn die äußere Erscheinung des Orientalischen ist annehmbar, ja sogar bezaubernd, aber die Musik dürfte auf westliche Ohren wohl nicht so “exotisch”-anziehend wirken wie auf japanische. Die Sackgasse der japanischen *salsa* ist wohl der strikten Gliederung des Musikmarktes in Japan selbst zuzuschreiben und den asymmetrischen Machtverhältnissen, die der Westen verursacht. Die Schwierigkeiten, das “Orquesta de la Luz” ins rechte Licht

¹⁴ Der Erfolg, den japanische Gruppen wie “Shōnen Knife” und “Pizzicato Five” seit kurzem im Ausland haben, hängt sicherlich mit dem neuen Japanbild zusammen, einem “High-Tech-Kitsch-Anderen” (insbesondere gilt das für “Pizzicato Five”, die sich auf schlaue Weise der Billigkeit ihrer Imitationen bewusst sind). Andererseits sind japanische *Hardcore*-Gruppen wie die “Boredoms”, “Eye Yamatsuka” und “Geni Geva” im Ausland bekannt, weil die Grenzen und Beschränkungen ihrer “Lärm”-Ästhetik nichts mit ihrer Ethnizität zu tun haben, sondern mit dem Hegemoniekonzept einer Musik, die von der Kulturindustrie gelenkt wird. Solche Gruppen sind weltweit marginal.

zu rücken, resultieren aus der "Ambiguität Japans" (um den Titel der Nobelpreisansprache von Kenzaburo Oe im Jahre 1994 zu gebrauchen), eines Landes, das zwischen ökonomischer Über- und kultureller Unteranpassung lebt: Es ist beinahe schon verwestlicht, aber noch nicht ganz ein westliches Land. "Orquesta de la Luz" war vor allem ein japanisches Orchester. Was und wie auch immer die Musiker spielen mochten, es blieb die japanische Kultur, die sie geprägt hatte.

Übersetzung: Paul Eßer

Literaturverzeichnis

- Buell, Frederick (1994): *National culture and the new global system*. Baltimore/London.
- García Canclini, Néstor (1991): *Culturas híbridadas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico D.F.
- Gluck, Carol (1985): *Japan's modern Myth: Ideology in the late Meiji Period*. Princeton.
- Hosokawa, Shuhei (1995): "Le tango au Japon avant 1945: Formation, déformation, transformation". In: Pelinski, Ramón (Hrsg.): *Le tango nomade*. Montréal, S. 289-323.
- (1999a): "'Salsa no tiene frontera': Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music". In: *Cultural Studies*, Bd. 13, Nr. 3, S. 509-534.
- (1999b): "'Strictly ballroom': the rumba in pre-World War Two Japan". In: *Perfect Beat*, Bd. 4, Nr. 3, S. 3-23.
- Keil, Charles/Feld, Steven (1994): *Music grooves*. Chicago.
- Lipsitz, George (1994): *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Politics of Place*. London/New York.
- Pacini Hernández, Deborah (1993): "A View from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat". In: *World of Music*, Bd. 35, Nr. 2, S. 48-69.
- Pelinski, Ramón (1995): *Le tango nomade*. Montreal.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Robertson, Roland (1992): *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London.
- Savigliano, Marta (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder/San Francisco/Oxford.
- Velásquez, Patria Roman (1995): "Discothèques in Puerto Rico: Salsa vs. rock". In: Straw, Will et al. (Hrsg.): *Popular Music, Style and Identity*. Montreal, S. 285-291.